

Cecylia Galilej
Lublin - Zamość
cgalilej@kul.lublin.pl

Stylizacja ludowa w XVII-wiecznych pastoralkach Jana Żabczyca (na materiale „Symfonij anielskich”)

The folk style in 17th pastoral carols by Jan Żabczyca (with a case study of “Symfonije anielskie”)

Streszczenie:

Jan Żabczyk, wczesnobarokowy poeta nadworny, jest autorem jednego z najpopularniejszych w historii literatury polskiej zbioru kolęd pt. *Symfonije anielskie*. Różnorodność gatunkowa zamieszczonych w nim pieśni (kolędy teologiczne, noworoczne, pastoralki) oraz ich oryginalny kształt językowy, dostrzeżony przede wszystkim w utworach pasterskich utrwaliły nazwisko Żabczyca jako twórcy nowej polskiej odmiany kolędowej – pastoralki. Celem niniejszego artykułu jest przegląd typowych dla pastoralki cech stylistyczno-językowych, które stanowią jej wyróżniki spośród pozostałych odmian gatunkowych kolędy. Analiza *Symfonij* pokazuje, iż pastoralki nie są autentycznymi utworami ludowymi, lecz jedynie stylizowanymi na ludowe za pomocą kilku zręcznych zabiegów m.in. poprzez zastosowanie stałego schematu kompozycyjnego, odpowiedniej segmentacji tekstu (incipity o charakterze ludowym), formy podawczej (dialog, monolog), ludowego modelu wiersza oraz elementów ludowej poetyki (typizacja postaci, stosowanie zdrobnień). Te właściwości językowe współtworzą w *Symfonijach* harmonijną całość, dzięki której Żabczycowe kolędy przez wieki funkcjonowały w żywej praktyce wykonawczej, dwie zaś z nich na stałe weszły do zasobu pieśni kościelnych.

Słowa kluczowe: stylizacja, pastoralka, styl ludowy, folklor, barok.

Summary:

The aim of this article is a review some typical linguistic and stylistic features of 17th pastoral carols, which establish a specification of this genre. Pastoral carols are not authentic folk texts. They were written in educated church environments. The early baroque poet Jan Żabczyk is thought as a father of this genre in polish literature. A part of his literary production shows a imitation of folk language by using for example the same fable scheme, dialogue, monologue, a creation of the characters, attempts of polonisation of Nativity Scene, folk model of versification. The Żabczyk's pastoral carols were very popular more than three centuries and two of them (*Przybieżeli do Betlejem pasterze*, *A wczora z wieczora*) are still alive.

Keywords: stylisation, pastoral carol, the folk style, folklore, baroque

Zgodnie z definicją podaną w *Słowniku gatunków literackich* pastorałka (łac. *pastor* ‘pasterz’) to „odmiana kolędy będąca na poły pasterską pieśnią bożonarodzeniową, na poły zaś sielanką, rozpowszechniana w staropolskiej literaturze XVII i XVIII w., przybierająca postać prostej pieśni zwrotkowej lub bardziej wyszukanego utworu kantatowego, w którym pojawiały się rozbudowane dialogi (prowadzone polskim językiem gwarowym między pasterzami w Betlejem) oraz partie chóralne i anielskie”¹. Jako gatunek pastorałka jest tworem barokowym (w *Słowniku literatury staropolskiej* właśnie Żabczyc figuruje jako jej twórca²), który przybrał najbardziej oryginalny artystycznie kształt spośród utworów ówczesnej polskiej liryki religijnej (dzięki wprowadzeniu wątku świeckiego, pasterskiego, kosztem liturgicznego) i który uchodzi za „typowo polski rodzaj pieśni”³, gdyż nie jest wolny od wprowadzania polskich, swojskich akcentów do obcej geograficznie i kulturowo przestrzeni.

Pastorałki nie są oryginalnymi utworami ludowymi. Siedemnastowieczna moda dworska na utwory sielankowe przyczyniła się do powstania nowego gatunku kolędowego, którego bohaterami stali się właśnie reprezentanci prostego ludu, przeważnie odbierani jako obiekt żartów. Odmiana pastorałkowa powstawała w kręgach uczonych: środowiskach przykościelnych, klasztornych, a stamtąd rozpowszechniała się na dwory magnackie i szlacheckie⁴. Można w tym miejscu zadać pytanie, w jaki sposób na rodzimym gruncie wykrystalizowała się ta osobliwa odmiana tworzona przez ludzi wykształconych, którzy nie tylko obrali sobie za obiekt literackiej prezentacji przedstawicieli najniższej warstwy społecznej, ale też do woli czerpali z typowych dla tego stanu – ludowych – rozwiązań artystycznych. Tadeusz Chrzanowski w swoich *Wędrówkach po Sarmacji europejskiej* dobitnie podkreśla: „Wiadomo, że do najpiękniejszych zabytków polskiej i sarmackiej religijności należą kolędy. Kolędami były zresztą śpiewy, którymi czczono święta Bożego Narodzenia, jak też rozliczne wiersze pisane przez poetów, z których pewnie nie jeden tylko Kasper Twardowski nawrócił się za sprawą księży. Bodaj najpiękniejszy, a w każdym razie najpełniejszy zbiór tego rodzaju pieśni to Jana Żabczyca *Symfonie anielskie abo Kolęda mieszkańcom ziemskim od muzyki niebieskiej wdzięcznym okrzykiem na dzień Narodzenia Pańskiego zaśpiewana* (Kraków 1630). Stoimy na progu folkloru literackiego, który w danym przypadku uprawia mieszczanin, co po magnackich dworach służywał i w atmosferę sarmackiego bytowania zanurzył się po czubek podgolonej

¹ M. Bernacki, M. Pawlus, *Słownik gatunków literackich*, Bielsko-Biała 2005, s. 310.

² *Słownik literatury staropolskiej*, red. T. Michałowska, Wrocław 1990, s. 323.

³ Tamże, s. 323.

⁴ S. Nieznanowski, *Barokowe kolędy polskie*, [w:] *Necessitas et ars. Studia staropolskie dedykowane Profesorowi Januszowi Pelcowi*, red. B. Otwinowska, Warszawa 1993, s. 68-76.

– jak mniemam – czupryny. W tej tak bardzo lirycznej i pogodnej poezji uderza nas pewnego rodzaju sobiepaństwo, rubasność [...]”⁵. Badacz ten wiąże skomplikowaną kwestię pochodzenia pastorałek z pojęciem folkloru literackiego. „Teraz należałoby przedstawione tu cechy unaiwnienia zestawić z procesem folkloryzacji. Tylko czyim? Mieszczanstwa czy szlachty, bo – jak sądzę – dopiero schodząc po szczeblach ich społecznego rozwarstwienia folklorystyka dotarła tam, gdzie się zrodziła jako dyscyplina: do ludu”⁶. Jako rezultat swoich rozważań Chrzanowski stawia pytanie, zawierające właściwie już odpowiedź: „Więc gdzie kończy się ów sarmatyzm, ta szlachecka przecież ideologia? Czy aby nie przesiąka w głąb całego społeczeństwa, a w każdym razie tego, które czuło się polskim?”⁷. Zresztą to przemieszanie cech sarmacko-ludowych jest widoczne nie tylko w literaturze, ale też sztuce, choćby już na przykład w renesansowej ikonografii⁸.

Z zarysowaną powyżej problematyką folkloru środowiskowego wiąże się jeszcze kwestia właściwego dla tego typu twórczości języka – jego odmiany potocznej. Zgodnie z badaniami Wilkoń: „Żywiół mowy potocznej odgrywał ważną rolę w twórczości barokowej, a zwłaszcza w niektórych gatunkach, takich jak satyra, faccja, fraszka obyczajowa, mikro-gawędy Potockiego, ludowe kołędy, groteskowa twórczość sowizdrzałów czy ks. Baki”⁹. W kwestii XVI- i XVII-wiecznej terminologii należy stwierdzić, że „w poetykach i retorykach szkolnych używano pojęcia stylu niskiego, które odnoszone było do mowy plebejskiej i mowy codziennej dotyczącej spraw przyziemnych. Lepiej jednak, ponieważ są różne znaczenia tego terminu, posługiwać się dzisiaj wyrażeniem *styl potoczny*. Nie jest ono równoznaczne z pojęciem języka potocznego. Mowa potoczna ma różne warianty społeczne, które są uzależnione od norm i uzusu, nie mających nic wspólnego z wyborami stylistycznymi”¹⁰. Styl potoczny współtworzy strukturę językową pastorałek Żabczyca (w pozostałych kołędach uwidacznia się słownictwo neutralne) przy udziale elementów stylu wysokiego (którego wykwitem jest w poezji polskiej marinizm¹¹).

⁵ T. Chrzanowski, *Wędrowki po Sarmacji europejskiej*, Kraków 1988, s. 274-275.

⁶ Tamże, s. 278.

⁷ Tamże, s. 279.

⁸ Tamże, s. 279-280.

⁹ A. Wilkoń, *Dzieje języka artystycznego w Polsce. Język i style literatury barokowej*, s. 109.

¹⁰ Tamże, s. 106.

¹¹ Tamże, s. 80.

Zgodnie z barokową tendencją ukierunkowaną na rodzimość, folklor¹² Żabczyca zastosował pewne elementy stylizacji ludowej, ograniczając się do kilku zabiegów stylistyczno-językowych. *Słownik terminów literackich* określa stylizację jako „celowe wprowadzenie do wypowiedzi, realizującej określony styl, pewnych istotnych właściwości stylu innego, będącego wzorem stylizacyjnym, traktowanego jako obcy sytuacji nadawcy wypowiedzi”¹³. Wilkoń, zwracając uwagę na trafność tej definicji, proponuje jeszcze wprowadzenie szeregu uściśleń (np.: że stylizacji mogą ulegać również cechy drugorzędne, a nie tylko te istotne; ponadto, że nadawca wypowiedzi może znać wzorzec stylizacyjny¹⁴, co w przypadku Żabczyca, który prawdopodobnie miał niskie pochodzenie społeczne, mogło odpowiadać rzeczywistości¹⁵). Zasięg występowania stylizacji w utworze literackim może więc być rozległy. Wspomniany badacz wyraźnie podkreśla językowy aspekt omawianego zjawiska. Jednakże może mieć ono również charakter ponadjęzykowy zauważalny w organizacji wypowiedzi – jej strukturze i temacie¹⁶.

Wobec złożoności tej problematyki Wilkoń wprowadza podział na dwa typy stylizacji: literacką i językową¹⁷. Odmiana literacka to „wyraźne ukształtowanie utworu na podobieństwo określonych cech gatunkowych, rodzajowych i treściowych innego utworu lub całego zbioru utworów”¹⁸. Natomiast odmiana językowa „odnosi się do jakiejś istniejącej poza tekstem rzeczywistości językowej. Można tę rzeczywistość naśladować, podrabiać, parodiować, słowem, jest wyraźnie ukierunkowanym zabie-

¹² Modę na ludowość w literaturze polskiej zaszczylił Jan Kochanowski (zob. J. Krzyżanowski, *Ludowość w poezji Kochanowskiego*, [w:] *Paralele. Studia z pogranicza literatury i folkloru*, Warszawa 1977, s. 200-231; J. Kotarska, *Poetyka popularnej liryki miłosnej*, Wrocław 1970, s. 152).

¹³ *Słownik terminów literackich*, s. 427. Zagadnienie stylizacji stanowiło obiekt badań takich uczonych jak: S. Sierotwiński, *Słownik terminów literackich*, Kraków 1960, s. 130; Z. Klemensiewicz, *Jak charakteryzować język osobniczy*, [w:] *W kręgu języka literackiego i artystycznego*, Warszawa 1961, s. 204-214; A. Bereza, *Problemy stylizacji w satyrze*, Warszawa 1966; S. Balbus, *Problem stylizacji w poetyce i niektóre zagadnienia stylu poetyckiego*, [w:] *Poetyka i historia*, red. J. Trzynałowski, Wrocław 1968, s. 131-152; S. Skwarczyńska, *Stylizacja i jej miejsce w nauce o literaturze. Wokół teatru i literatury (Studia i szkice)*, 1970, s. 9-26; M. Głowiński, *O stylizacji*, [w:] *Problemy socjologii literatury*, red. J. Sławiński, Warszawa 1971, s. 149-165; B. Bartnicka, *Stylizacja językowa w powieściach historycznych Henryka Rzewuskiego*, [w:] *Polska powieść XIX i XX wieku. Interpretacja – analizy – konteksty*, t. II, red. L. Ludorowski, Lublin 1993, s. 131-144; W. Kupiszewski, *Stylizacja językowa w „Szyfowych pracach” Stefana Żeromskiego*, [w:] *Polska powieść XIX i XX wieku*, t. II, s. 157-167; A. Wilkoń, *Problemy stylizacji językowej w literaturze*, [w:] *Język artystyczny. Studia i szkice*, Katowice 1999, s. 91-114; H. Kurkowska, S. Skorupka, *Stylistyka polska*. Zarys, Wrocław 2001, s. 318-350.

¹⁴ Zob. A. Wilkoń, *Spójność i struktura tekstu*, Kraków 2002, s. 92.

¹⁵ Kotarska stwierdza na podstawie analizy XVII-wiecznych popularnych śpiewniczków miłosnych, że moda na ludowość jest „świadectwem łączności, przynajmniej niektórych autorów, ze środowiskiem plebejsko-mieszcząskim” (zob. J. Kotarska, s. 207).

¹⁶ Zob. S. Skwarczyńska, *Stylizacja i jej miejsce w nauce o literaturze. Wokół teatru i literatury (Studia i szkice)*, Kraków 1970, s. 9-26.

¹⁷ A. Wilkoń, *Spójność i struktura tekstu*, s. 93.

¹⁸ Tamże, s. 93.

giem stylistyczno-językowym, który służy mimetycznej ewolucji „cudzego”, „obcego” stylu czy języka”¹⁹.

W *Symfoniach* mamy do czynienia ze zjawiskiem stylizacji kołеды na pieśń ludową w zakresie cech gatunkowych, treściowych i właściwości języka folkloru, nie ma natomiast śladów stylizowania na określoną gwara ludową²⁰. Prezentację poszczególnych znamion ludowości rozpoczynam od struktur ponadjęzykowych obecnych w planie kompozycyjnym zbioru oraz w sposobie organizacji tekstu. Oprócz dwunastu pieśni pastorałkowych są w zbiorze jeszcze dwie kołеды, które pastorałkami raczej nie są, choć odznaczają się ludową poetyką (*Symfonia IX i XX*). Ze względu na ważne elementy stylizacyjne omawiam je razem z pastorałkami.

Stylizacja ludowa na poziomie kompozycji wyraża się poprzez **w y k o r z y s t y w a n i e s t a ł e g o w z o r c a t r e ś c i o w e g o**²¹. Cztery utwory, wyłącznie z pasterzami w roli głównej (*XVI, XVIII, XXIII, XXXI*), powielają typowy dla pastorałek układ fabularny: a) oznajmienie narodzin Syna Bożego przez anioła, b) zamieszanie wśród zbudzonych ze snu pasterzy, c) droga do Betlejem, d) pokłon Dzieciątku, e) zabawy przy żłóbku, f) składanie darów, g) powrót²². Taki porządek jest obecny prawie w każdej wymienionej powyżej pastorałce (choć w niektórych kołedach możliwe jest zredukowanie jednego z nieistotnych dla fabuły punktów, np.: przygotowania do drogi lub składania darów, lub dodanie nowego elementu). Oto przykład klasycznie rozwiniętej fabuły:

Kazał Anioł do Betlejem Juda
pasterzom w skok, kędy nowe cuda
zjawiły sie ludziom na zbawienie,
Izraelowi na odkupienie.
Tam pasterze co w skok pobieźeli,
skoro światłość niebieską ujrzeli
nad oborą, kędy osieł z wołem
i z Józefem uderzali czołem.
Panna w ręku Dzieciątko trzymała,
a gromada aniołów śpiewała
wkoło żłobu. Pasterze lękliwi

¹⁹ Tamże, s. 94.

²⁰ Por. zakres stylizacji w Kantyczkach karmelitańskich z XVII w. (J. Godyń, *Folklor i gwara w pastorałkach karmelitańskich z XVIII w.*, [w:] *Z kołędą przez wieki. Kołеды w Polsce i w krajach słowiańskich*, red. T. Budrewicz, S. Koziaara, J. Okoń, Tarnów 1996, s. 263-271).

²¹ Tamże, s. 266.

²² Por. M. Bernacki, M. Pawlus, *Słownik gatunków literackich*, s. 310.

obaczywszy niesłychane dziwy,
każdy wesół z serca ochotnego,
że obaczył Boga prawdziwego,
na kolana przed Nim poklękali,
na multankach nowe pieśni grali [XVIII, 1-16].

Przykłady dodawania do schematu fabularnego nowych komponentów w analizowanej grupie pastorałek koncentrują się wokół pierwszego ogniwa kompozycyjnego. Zazwyczaj kolędę rozpoczyna informacja o ogłoszeniu Narodzin przez anioła. W *Symfoniji XXIII* taka informacja zostaje poprzedzona obszernym wstępem, który podaje okoliczności wcześniejsze, kreślące tło zdarzeń. Uszczegółowienie scenariusza wydarzeń polega na opisie uczuć i zachowania pasterza jeszcze przed oznajmieniem anielskim. Pasterz, czując nieokreślony niepokój, wychodzi na dwór, kręci się niepewnie wokół swej *budki* [XXIII, 2], potem mimo strachu udaje się w kierunku dochodzącej światłości, by po pewnym czasie w końcu spojrzeć w górę, zobaczyć radosnych aniołów i dowiedzieć się wszystkiego. Dalsza część utworu realizuje punkty z przedstawionego schematu z pominięciem czynności składania darów.

W zbiorze występują też przypadki odwrotne, tj. redukcje schematu kompozycyjnego. Trzy *Symfonije: XXII, XXVIII i XXXVI*, ten schemat upraszczają, gdyż ukazują sytuację od razu od środka: pasterze wybierają się już do Dzieciątka, planują swoją wizytę, szukają prezentów. Eliminacja wstępnych punktów akcji prowadzi do doprecyzowania tych pozostałych, np.: w *Symfoniji XXII* jest rozbudowana fabuła: pasterze się spotykają, nawzajem informują, zastanawiają się, wyliczają podarki, skarżą się, że Józef nie chce ich wpuścić do szopy. Natomiast w *Symfonijach XXVIII i XXXVI* kondensacja liczby sylab uniemożliwia obszerny wywód, mimo to w skrótowej formie jest tu wyliczony szereg czynności, które pasterz wykona w szopie:

I pójdę ja, na drugich zawołam,
jeśli sam grać Panu nie wydołam.
Więc grać,
abo dać
co nowego zaśpiewać [XXXVI, 21-25].

Oto dla porównania obszerniejszy fragment poprzednio przywołanego utworu:
„A cóż Mu tam darujemy,
takiego Pana gdy najdziemy?”
„Ja baranka białego,

a ty, Kuba, czarnego
z chęcią Jemu darujemy,
o łaskę prosić będziemy,
nędznicy, grzesznicy na ziemi,
ci, którzy zbawienia pragniemy” [XXII, 25-32].

W trzech pastorałkach: *IV*, *XIX*, *XXV*, obok pasterzy pojawiają się Królowie. Punktem wyjścia jest tu zaistniały między nimi dialog. W *Symfoniach IV* i *XIX* nawiązanie bezpośredniego kontaktu między bohaterami stanowi pierwszy krok do rozpoczęcia historii. Przybywający z daleka Królowie nie orientują się w terenie, proszą więc pasterzy o informacje, np.:

„Oj, pasterzu, graj,
Bóg ci pomagaj.
Powiedz, która tu Gospoda,
słodkiego grona jagoda,
Syna powiła.
Ukaż nam, gdzie ta Pociecha,
która nigdy nie zna grzecha,
w świat się zjawiała.
Wszak zapłacimy
i odwdzięczymy” [IV, 11-20].

Natomiast dialog w *Symfoniji XXV* wchodzi już w środek historii, która pod względem fabularnym właściwie dobiega końca: Królowie odnaleźli szopę, adorują Jezusa, składają dary. Początkowe zapytanie pasterzy, w jaki sposób ci wędrowcy znaleźli właściwe miejsce, służy nadaniu kolędzie odpowiedniego układu kompozycyjnego. Jest to ciekawa kombinacja segmentów kształtujących przebieg akcji ze względu na oryginalność rekonstrukcji treści schematu. Pierwsze ogniwo fabularne, tj. początek historii, zostaje przywołane dopiero w zakończeniu tekstu:

„Gdzieście, o zacni Królowie,
ziemscy obywatelowie,
wiadomości tej dostali,
iżeście tu przyjechali?
Czyli wam też Anioł zjawił,
że was tu nagle postawił” [XXV, 1-6];
„Gwiazda drogę ukazała,
która przed nami pałała” [XXV, 9-10].

Pozostała część omawianych kolęd zachowuje tradycyjne motywy: złożenie darów, adorację oraz modlitewną prośbę.

Stylizację ludową pieśni Żabczyca ujawnia także zastosowanie formy *łyżyczkowej*, która cechuje się ludowym rodowodem²³, np.: [...] *niech nam się wszystko dobre dzieje* [XXXVI, 7], *Niechajże nam sam Pan Bóg poszczęści* [XXXVI, 26].

W przedstawionym powyżej materiale ujawniły się już częściowo cechy ludowe pieśni w zakresie formy podawczej. W czterech *Symfoniach: XVI, XVIII, XXIII, XXXI*, jest to opowiadanie w czasie przeszłym, jedynie w punktach kulminacyjnych, czyli przeważnie w scenie adoracji, pojawia się *praesens*. Incipity wprowadzają w temat: *A wczora z wieczora* [XVI, 1], *Kazał Anioł do Betlejem Juda* [XVIII, 1]. Można w nich dopatrzeć się kształtowania fabuły na modłę ludową. Eksplicyty w Żabczycowych pastorałkach są wysoce figuratywne, jak w kolędzie teologicznej, i kończą się apostrofą, laudacją lub apelem, np.: w *Symfoniji XVII*, jest spiętrzenie apostrof – dwie rozbudowane w środku tekstu oraz dwie na końcu: *O szczęśliwy żłobie, gdy Mesyjasz w tobie w pieluszkach związany, z dawna obiecany* [53-56], *Jezu namilejszy, ze wszech najwdzięczniejszy, zmiłuj się nad nami, grzesznymi sługami* [57-60].

Większą ekspresją odznaczają się formy udratyzowane w postaci dialogu (4 teksty), które są przejawem teatralizacji utworów, co zbliża je do dramatycznych pastorałek ludowych²⁴. Są to wspomniane *Symfonije: IV, XIX, XXV*, w których rozmowa w początkowych strofach zawiązuje akcję, oraz pieśń *XII*, gdzie dialog wypełnia utwór w całości. Jak stwierdza Bartmiński, dialogowość to jeden z wyznaczników folkloru²⁵. Konwersacja w pastorałkach to nie tylko sposób na uatrakcyjnienie wypowiedzi, ale też metoda pośredniej charakteryzacji bohaterów. Obiektywna forma opowiadania nie wnosi żadnej wiedzy o świecie pasterzy ponad to, o czym dosłownie informuje. W przeciwieństwie do niej, dialog wydobywa spomiędzy wersów cechy typowe dla tej zbiorowości: konkretność postaci, postaw, dosadność, realizm.

W dużym stopniu strukturą dialogową odznacza się *Symfonia XX* utrzymana w formie pytań i odpowiedzi. Kolęda ta reprezentuje typowo ludowy schemat kompozycyjny oparty na następstwie poszczególnych replik, w którym odpowiadający jest osobą określoną (Jezus), pytający zaś nie ujawnia się (generalnie grzesznik, być może pasterz)²⁶, np.:

²³ J. Kotarska, s. 184.

²⁴ Zob. Staropolskie pastorałki dramatyczne. Antologia, oprac. J. Okoń, Wrocław 1989, s. III-LXXII.

²⁵ J. Bartmiński, Folklor – język – poetyka, Wrocław 1990, s. 147.

²⁶ Polskie kolędy ludowe. Antologia, oprac. J. Bartmiński, Kraków 2002, s. 48.

„Czem, czem, czem w stajni leżysz, Panie?”
„Żebym owieczkę zgubną wziął na ramię,
do swej owczarnie nędzną zaprowadził
i sprosne grzechy z niej razem wygładził” [9-12].

Po rozbudowanej kwestii dialogowej utwór kończy się apostrofą – prośbą o ratunek dla całej ludzkości.

Również cztery razy pojawia się w omawianym cyklu kołędowym monolog – dwa razy samodzielnie we wspomnianych już *Symfonijach: XXVIII, XXXVI*, i dwa razy jako niewielki składnik opowiadania w pasterałkach: *XXIII* i *XXXV*. W obu ostatnich tekstach dosłowne przytoczenie słów pasterza odnosi się do podstawowego ogniwa w schemacie – oznajmienia Narodzin. Cechą wyróżniającą jest tu pozycja całości monologowej w tekście, która, będąc częścią wyeksponowaną tuż na początku pieśni, stanowi wprowadzenie do fabuły:

„Kazał mi ci ktoś,
powiedziawszy coś,
a ja mniemał, że to z nieba jest anielski głos” [XXXV, 1-3].

Natomiast środkowa pozycja monologu w innej, długiej (12-zwrotkowej) kolędzie wybija się z jednostajności rytmicznej narracji. Pod względem fabularnym stanowi drugi wariant oznajmienia nowiny w tym samym tekście. Kilka zwrotek wcześniej narrator zamieścił w opowiadaniu słowa radoszej nowiny bohaterowi przez aniołów, teraz zaś pasterz osobiście przekazuje ją współtowarzyszom:

„Braciszku moi mili,
nie miałem ci takiej chwili,
jak sie tej nocy zstała,
z czego ziemia radość brała.
Panna Syna cudownego
porodziła niebieskiego.
Róża piękna i Lilija
Zbawiciela nam powija” [XXIII, 29-36].

Przedstawione tu różne formy podawcze współtworzą tekst literacki z wyraźnie zaznaczającą się tendencją do stylizacji na ludowość. Dialog i monolog służą zróżnicowaniu i zdynamizowaniu opowiadania, są ważnymi stymulatorami w rozwoju wątku tematycznego.

Na poziomie segmentacji tekstu jako ludowe manifestują się bardziej i n c i-

p i t y, które sygnalizują temat (ale nim nie są), wprowadzają w akcję, eksplicity bowiem w pastoralkach Żabczyca mają strukturę „literacką” (apostrofy, puenty), nasyconą treściami abstrakcyjno-teologicznymi. Według ustaleń Bartmińskiego: „Rola incipitu pieśni ludowej jest bez wątpienia większa niż początku poetyckiego utworu literackiego. Pieśń ludowa nie zna tytułu, jest identyfikowana według bohatera, według motywu, według początkowych słów. Incipit ma zwykle ustalony kształt, kostnieje jako formuła semantyczno-leksykalna, przyjmująca funkcję «wtórnego delimitatora», niosącego informację o początku utworu, stanowiąca punkt zaczepienia dla rozwinięcia pieśni, pełniąca rolę nazwy własnej danego utworu”²⁷. Ranga incipitu wynika z jego ustnego i melicznego charakteru²⁸.

Częściowo zgodnie z ludową poetyką został ukształtowany b o h a t e r. Oszczędne dawkowanie informacji o bohaterze prowadzi do typizacji postaci. Obecne są wyłącznie opisy uczuć – strachu lub radości, zachowania oraz ogólnie kondycji człowieka w świecie. Brak śladów indywidualizacji języka bohaterów. Świat pasterski jest u Żabczyca przedstawiony w ogólnym zarysie. Jego prezentacja odbywa się przez przywołanie kilku charakterystycznych rekwizytów: *baranka* [XXII, 27], *koszyka gruszek* [XXII, 36], *koziego rogu* [XXIII, 27], *multanek* [XXIII, 39]. Takie uproszczenie, brak wyeksponowania detali to cechy typowe dla sztuki ludowej²⁹. Wymienione nazwy przedmiotów stanowią jedyny przykład słownictwa konkretnego. Spełniają one jednak określoną funkcję – sprawiają iluzję prawdziwości świata pasterskiego. Takie ujęcie zbliża *Symfonije* do barokowego stylu reistycznego. Wyrazisty obraz scen z pastuszkami i ich witalizmem „wychwytuje dziwną mnogość, gęstość, bogactwo świata, chłoniętego w sposób intensywny, zmysłowy”³⁰. Brak większej liczby nazw desygnatów uszczegółwiających ten obraz wypełniają w utworze formuły teologiczne, stąd też konkret współgzystuje z leksyką abstrakcyjną, teologiczno-symboliczną. Wśród rozmów pasterzy słychać więc m.in.:

„Panna Syna cudownego
porodziła niebieskiego.
Róża piękna i Lilija
Zbawiciela nam powija” [XXIII, 33-36];

²⁷ J. Bartmiński, *Folklor – język – poetyka*, s. 150.

²⁸ Tamże, s. 151.

²⁹ Por. cechy ludowe (kondensację słów, prostotę obrazowania, oszczędną charakterystykę postaci oraz innych elementów świata przedstawionego) w balladzie *Lilie* Adama Mickiewicza (zob. J. Czechowicz, „*Lilie*” *Ballada* Adama Mickiewicza, [w:] *Wyobraźnia stwarzająca. Szkice literackie, wstęp, wybór i oprac.* T. Kłak, Lublin 1972, s. 160-164).

³⁰ A. Wilkoń, *Dzieje języka artystycznego w Polsce. Język i style literatury barokowej*, s. 156.

„Ja baranka białego,
a ty, Kuba, czarnego
z chęcią Jemu darujemy,
o łaskę prosić będziemy,
nędznicy, grzesznicy na ziemi,
ci, którzy zbawienia pragniemy” [XXII, 27-32].

W *Symfoniji XXII* śladowo ujawniają się w zbiorze cechy s i e l a n k i. Jej sygnałami są motyw baranków w zestawie darów dla Dzieciątka oraz napomknięcie o wygłoszeniu oracji przez gości w szopie.

Symfonije zdradzają także p r ó b y autora zmierzające w kierunku p o l o n i z a c j i N a r o d z e n i a. Co prawda, jest określone dokładnie miejsce wydarzeń: *Betlejem Juda* [XVIII, 1], ale *żydowska kraina* [XVI, 31] ma pewne cechy rodzime. Dzieciątko leży w szopie, a nie w grocie. Jest zimno, bowiem zwierzęta ogrzewają Je parą. Dziwnie swojską atmosferę wyczuwa się we wspomnianym już utworze *XXIII*, gdy zbudzony niepokojem pasterz wychodzi z *budki* i wchodzi *na siano* [XXIII, 2]. W innych kolędach pastuszkowie noszą imiona: *Kuba, Maciej*, grają na takich instrumentach, jak: *dudki, multanki, lera*. Choć to nikłe ślady, ale mimo wszystko przytoczone imiona, nazwy instrumentów muzycznych są związane i kojarzone z polską czy szerzej słowiańską kulturą ludową.

Widoczną niekiedy na poziomie kompozycji i formy wypowiedzi kreację na ludowość w pastorałkach potwierdza wersyfikacja. L u d o w y m o d e l w i e r s z a przejawia się w *Symfonijach* w operowaniu odpowiednim rozmiarem sylabicznym. Wybitnie ludowymi miarami są pięcio- i siedmiozłogłoskowce, popularne są też sześćcio-, ośmio-, dziesięcio- i dwunastozłogłoskowce. Oprócz dwunastosylabowca Żabczyk stosuje wszystkie formaty, nie ograniczając ich wyłącznie do pastorałek.

W analizowanych pieśniach pasterskich pojawiają się rozmiary odpowiednio różnicowane: izo- i heterometryczne. Prezentację poszczególnych typów rozpoczynam od rozmiarów najmniejszych. Jak podaje Kotarska: „Wers 5-złogłoskowy występuje w stylizacjach ludowych na ogół jako komponent strof różnorozmiarowych, zwłaszcza w połączeniu z dłuższymi formatami, przy czym pełni zwykle funkcję kolonu zamykającego”³¹. Taki stan rzeczy przedstawia *Symfonija IV* [5,5,8,8,5]:

„Przy onej gorze
świecą się zorze,

³¹ J. Kotarska, s. 193.

pasterze sie uwijają
na multaneczkach grają,
nie wiem dlaczego” [1-5],

oraz XXXV, ale tu pięciowers nie występuje w wersach kończących strofy [5,5,13]:

Pastuszek sie złąkł,
kij mu wypadł z rąk,
na obłokach siła widząc promienistych prag [7-9].

Sześciosylabowiec pojawia się w *Symfoniji XVI* [6,6,6,6], np.:

Pastuchowie mali
w polu w ten czas spali,
gdy Anioł w pół nocy
światłość z nieba toczy [9-12].

Siedmiosylabowiec jest stosowany częściej. W czystej postaci występuje w *Symfoniji XIX* – 7,7,7,7 oraz współtworzy strukturę *Symfoniji XXII* – 8,8,7,7,8,8,9,9, *XXVIII* – 7,7,4,4,10 i *XXXVI* – 10,2,3,7, np.:

Osieł klęcząc i z wołem
pod onym to okółem,
Stwórcę swego poznali,
parą Go ogrzewali [XIX, 29-32].

Równie popularny ośmiozłóskowiec jest budulcem *Symfoniji IX* – 6,8,8,8, *XXII* – 8,8,7,7,8,8,9,9, *XXIII* – 8,8,8,8 i *XXV* – 8,8,8,8, np.:

Wstawszy pasterz barzo rano,
wyszedł z budki, wlażł na siano,
boć go czczyca zejmowała,
jaka przedtym nie bywała [XXIII, 1-4].

Ostatni, najdłuższy format – trzynastozłóskowiec – w pastorałkach pojawił się w śladowej formie wyłącznie w cytowanej już *Symfoniji XXXV* [5,5,13], ale ogólnie w całym zbiorze odznacza się dużą frekwencywnością.

Wszystkie przytoczone wyżej rozmiary sylabiczne pojawiają się w zbiorze dość

często, upodabniając rytmicznie i melodycznie kolędy do popularnych pieśni świątecznych. Ponadto rytm drobiony niektórych formatów wprowadza dodatkowe walory stylizacyjne, np.: *XVIII – Kazał Anioł do Betlejem Juda*, 10 = 4 + 6; *XX – Czem, czem, czem, czem ubogo leżysz*, 11 = 5 + 6 (w dalszych trzech wersach oprócz pierwszego dziewięciosylabowca); *XXIII – Wstawszy pasterz barzo rano*, 8 = 4 + 4; *XIX – Najmilejszy pasterze*, 7 = 4 + 3 (nieregularnie, ale daje się wyodrębnić).

Wykorzystanie popularnych ludowych miar wiersza w *Symfoniach* współgra z zastosowanym w nich typem strofiki. Poszczególne typy omawiam, podobnie jak poprzednie, począwszy od rozmiarów najmniejszych. Kotarska pisze: „Typowy szczególnie dla ludowych pieśni obrzędowych dystych w popularnej liryce jako samodzielna strofa w grupie utworów obrzędowych nie zachował się, [...] trafia się bardzo często jako komponent strofy czterowersowej. Jego obecność sygnalizuje: parzyste rymowanie i zamykanie członów syntaktyczno-intonacyjnych w obrębie dwuwersu”³². W *Symfoniach* dystych występuje dwa razy, lecz nie są to pastorałki (tekst *XXIV* to kolęda teologiczna, zaś *XXXII* – noworoczna). Dwuwers stał się jednak dwukrotnie matrycą kompozycyjną kwarty wykazującej wybitnie cechy ludowe. Dominantą stylistyczną obu tekstów: *IX* i *XXXI*, są narzucające się odbiorcy powtórzenia. Choć utwór *IX* nie jest pastorałką, omawiam go tu tylko ze względu na obecność tej właśnie figury stylistycznej jako wyznacznika omawianej cechy ludowej kolęd. Są to następujące typy repetycji:

- trzykrotna reprodukcja wyrazu lub wyrażenia w wersie,
- reduplikacja pełnego wersu,
- refreniczne powtórzenie wykrzyknienia na początku strofy:

Ej nom, ej! Ej nom, ej!
Wszystek świat dzisiaj wesoły,
wszytek świat dzisiaj wesoły,
ujrzawszy z nieba anioły [IX, 1-4];
Anioł Pański sam ogłosił te dziwy,
te dziwy, te dziwy, te dziwy,
których oni nie słyszeli jak żywi,
jak żywi, jak żywi, jak żywi [XXXXI, 9-12].

Okrzyk *Ej nam, ej! Ej nam, ej!* jest jednym z najstarszych i najprostszych sposobów inicjowania pieśni. Umieszczany tuż na wstępie pozwalał na rozbudowę tekstu: „przy metodzie powtarzania poszczególnych części okrzyk wypełniał naturalną pauzę, pieśń

³² Tamże, s. 199.

przedłużała się w czasie, a ten moment też był ważny przy pierwotnych śpiewach [...]. Ale rozwój pieśni biegł w kierunku przeciwnym, od rozległych »koncertów« zmierzał do zwięzłych krótkich piosenek. Okrzyk jako element poetycki zanikał lub skracał się od dłuższego »hej nam, hej« do przygodnego raczej i jednorazowego »hej«³³.

W *Symfoniach* zachował się jeszcze inny typ refrenu – zaśpiew. Zazwyczaj był on składnikiem opowieści poetyckich, gdzie spełniał funkcje łącznika kompozycyjnego: „Zaśpiew stawał się rodzajem refrenu oraz czynnikiem wiążącym poszczególne części narracji, która zapewne w pierwowzorze była raczej rytmicznym recitativem niż zwykłą gadką”³⁴. U Żabczyca nie tworzy on serii, lecz pojawia się pojedynczo w dwu innych utworach narracyjnych – w pastorałce:

Oj pasterzu, graj
Bóg ci pomagaj.
Powiedz, która tu Gospoda,
słodkiego grona jagoda
Syna powiła [IV, 11-15];

oraz w kolędzie teologicznej:

Panna wesoła i Matka,
a z Nią Józef, stary tatka
Graj, pasterzu, graj
wesela dodaj [III, 33-36].

Charakterystyczne dla folkloru powtórzenia pełnią nie tylko funkcję meliczno-rytmizującą. Są najprostszym sposobem uwypuklenia istotnych treści. Ogarniają wewnętrznie dystychiczną całość, będąc delimitatorami jej początku lub końca, ponadto gwarantują całości wzajemną spójność poszczególnych członów.

Inną ludową cechą wersyfikacyjną jest w *Symfoniach* wystąpienie trójwersu, który w Żabczykowych pastorałkach pojawia się tylko w jednym utworze (*XXXV*). Znamion ludowości przydaje mu trójrym – stara cecha ludowa³⁵. Oparcie rymu na wspólnym zakończeniu wpływa na łączliwość wersów. W oryginalnej pieśni gminnej skonstruowanie rymu od strony technicznej nie wymaga wysiłku w wyszukaniu dwu czy więcej współbrzmień. W przypadku *Symfonij* zadanie nie należy jednak do

³³ S. Czernik, „Stare złoto”. O polskiej pieśni ludowej, Warszawa 1962, s. 271.

³⁴ Tamże, s. 250.

³⁵ Tamże, s. 305-314.

najłatwiejszych, gdyż Żabczyc miał gotowy schemat stroficzno-sylabiczny, który potrzebował takiego wypełnienia, by przedstawiał historię fabularną i jednocześnie realizował zasadę trójrymu. W porównaniu z rymami dwójkowymi skonstruowanie jeszcze trzeciego wersu może być nie lada obciążeniem dla pisarza, np.:

„Do Betlejem bież,
drogę dobrze wiesz,
a tam w stajni Dzieciąteczko maluchne najdziesz” [XXXV, 4-6].

Najczęstszym typem strofy w *Symfonijach*, który dominuje także w pastorałkach (7 tekstów), jest popularny czterowers z rymami parzystymi jako zwieraczami melodycznymi, np.:

Dziś pasterze wykrzykują,
piękne głosy wydawają,
grają w dudki i multanki,
drudzy czynią wywijanki [XXIII, 37-40];
„Gwiazda drogę ukazała,
która przed nami pałała
aż do betlejemskiej knieje,
dodawając nam nadzieje” [XXV, 9-12].

Meliczną genezę ma wysoce frekwentyczna w śpiewie ludowym pentyna. Wśród pastorałek tę formę mają trzy *Symfonije*: *IV*, *XXVIII* i *XXXVI*. Heterometryczna budowa każdego tekstu odbija przeskok rytmiczne – wersy dłuższe mają nieco wolniejsze tempo, krótkie je przyspieszają. *Symfonie XXVIII* i *XXXVI* zasadzają się na rymie dwójkowym parzystym oraz trójrymie (a a b b b), np.:

Najdziemy tam małego
w stajni Syna Bożego.
Z aniołami,
z bydłętami
będziem Go raczyć swymi darami [XXVIII, 11-15].

Inny układ cechuje *Symfonię IV*, która bazuje na trzech rymach – dwa z nich są pełne, trzeci rym w ostatnim wersie zostaje dopełniony przez ekwiwalentny wers dopiero w następnej zwrotce [a a b b c], np.:

„Płacić nie trzeba,
bo ten Pan z nieba
zapłaci to nam On dobrze;
szafuje ten Szafarz szczerze,
kogo miłuje.
Pódmżyż do Niego,
Malusińskiego.
Wiem, że On nas z chęcią przyjmie
i wesoło nas obejmie,
serce me czuje” [21-30].

Ośmiowers reprezentuje w pełni zdialogizowana *Symfonia XXII* o nieskomplikowanym, parzystym układzie rymów:

„I Matce potrzeba co dać,
że nam da Syna oglądać”.
„Weźmi masła garnuszek,
ja wezmę koszyk gruszek;
Panience tej darujemy,
z radością powinszujemy
miłego Bożego Potomka
i dusze niewinnej małżonka” [33-40].

Należy wspomnieć jeszcze o jednym ludowym zjawisku melicznym, które jest widoczne we wszystkich przywoływanych fragmentach pastorałek, a także w całym zbiorze (oprócz kilku sporadycznych wypadków). Jest to mianowicie z g o d n o ś ć p o d z i a ł u s k ł a d n i o w e g o i w e r s y f i k a c y j n e g o. Intonacyjnozdaniowa struktura tekstu uniemożliwia istnienie przerzutni, a tym samym zamyka strofę kompozycyjnie.

Częściowo w funkcji rymotwórczej występują w *Symfoniach* z d r o b n i e n i a i s p i e s z c z e n i a. Tego typu formacje słotwórcze traktuje się w literaturze przedmiotu jako jedną z podstawowych cech języka pieśni ludowej³⁶. Zaletą deminutywów i hipokorystyków jest możliwość wydłużania formatów, a to z kolei ułatwia konstruowanie rymów albo rozciąganie rozmiaru sylabicznego wersu na potrzeby melodii. Semantycznie natomiast formy zdrobniałe odzwierciedlają pozytywny sto-

³⁶ Zob. J. Bartmiński, O języku folkloru, s. 136-140; Tenże, Folklor – język – poetyka, s. 54, 194-204; Tenże, Ludowy styl artystyczny, [w:] Encyklopedia kultury polskiej XX, t. 1, red. J. Bartmiński, Wrocław 1993, s. 217-218.

sunek emocjonalny do Dzieciątka, pozostałych członków Świętej Rodziny, rzadziej do innych obiektów dodatnio ocenianych przez podmiot mówiący.

W warstwie kompozycyjno-fabularnej, jak widać, pastorałki są stylizowane na ludowe za pomocą wybranych środków językowo-tekstowych. W kolędach Żabczyca występuje więc stylizacja częściowa, bazująca na selektywnie dobranych cechach językowych wzorca, z umiarem i w sposób funkcjonalny korzystająca z jego elementów³⁷. Natomiast w warstwie dźwiękowo-muzycznej zarówno pastorałki, jak i pozostałe kolędy wykazują niewątpliwie powinowactwo z poezją popularną czy też ludową – Żabczycy przecież celowo wybrał powszechnie znane melodie świeckie, do których ułożył (lub zapożyczył) analizowane tu teksty kolędowe. Jednakże wypełnienie treściowe w zakresie świata przedstawionego oraz ukształtowanie językowe *Symfonij* nie zawsze idą w parze z meliką ludową. Przypuszcza się, że Żabczycy wywodził się ze stanu chłopskiego, w najlepszym wypadku mieszczańskiego, możliwe więc, że znał ówczesną twórczość ludową, ale osobiście w swoich utworach zachował odpowiedni do niej dystans.

Ogólna stylistyka *Symfonij* zdradza sprawną rękę literata, reprezentanta manier dworskiej, który w razie potrzeby za pomocą kilku zręcznych zabiegów jedynie stylizował swe utwory na ludowe. A stylizacja miała szczególne znaczenie w czasach pisarza – na przełomie renesansu i baroku. Elementy imitacji ludowości wzbogacały literaturę oficjalną o nowe kategorie i jakości: nowy typ bohatera, komizm, realizm, przewagę konkretności nad abstraktem, indywidualizację języka na podłożu dialektalnym. Te zaś cechy zostały dodatkowo wzmocnione harmonizującą z nimi odpowiednią wersyfikacją. Nie dziwi więc fakt, że Żabczycowe pastorałki (a także inne typy kolęd tegoż pisarza) funkcjonowały przez stulecia w żywej praktyce wykonawczej, dwie zaś z nich (*Przybieżeli do Betlejem pasterze*, *A wczora z wieczora*) są nie tylko do dziś żywotne, ale awansowały z pieśni domowych na kościelne, na stałe bowiem weszły do śpiewników kościelnych.

³⁷ A. Wiłkoń, *Spójność i struktura tekstu*, s. 97.